فاعلية التصوير الاستعاري في تجسيد المعاني وتشخيصها في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري

د. بريهوم أميرة
جامعة أم البواقي

الملخص: تتناول هذه الدراسة التصوير الاستعاري ودوره في تجسيد المعاني وتشخيصها في شعر الزهد لدى الشاعرين العباسي أبو العتاهية والأندلسي أبو إسحاق الألبيري.

وقد استهل هذا البحث بتوطئة تبين أهمية التصوير الفني في التشكيل الشعري ودوره في صياغة التجارب الشعورية وتقديم المعاني. حيث وقفنا على محورين الأول بينا فيه مفهوم الاستعارة ووظيفتها البلاغية، وفي المحور الثاني بينا كيفية تبلور المعاني من خلال طاقاتها الفنية والجمالية في زهديات الشاعرين حيث كان المزج بين المجرد والمحسوس والواقع والخيال.

الكلمات المفتاحية: التصوير الاستعاري، التجسيد، التشخيص، الزهديات، أبو العتاهية، الألبيري.

Abstract: This study deals with metaphorical photography and its role in the expression and diagnosis of meanings in ascetic poetry among the Abbasid poets Abu Al-Ataheya and Al-Andalusi Abu Ishaq Al-Alberi.

This research was initiated with a preamble showing the importance of artistic photography in poetic formation and its role in formulating emotional experiences and presenting meanings. The second axis shows how crystallization of meanings through its artistic and aesthetic energies in the ascetics of poets, where the combination of abstract and tangible, reality and imagination.

توطئة:

تعتبر الصورة الفنية اللبنة الأولى لتكوين الشعر الجميل وتشكيله، تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة، إذ لا يمكن للمتلقي المتذوق للشعر أن يتفاعل مع قصيدة شعرية تخلو من شكل من أشكال الصور سواء أكانت قصيدة قديمة أم معاصرة. و«إنّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصور»[1].

فلكل عصر تراكماته، ولكل شاعر مبدع خصوصيته التي تبرهن على مستواه من القدرة الإبداعية. فمن لا يحسن صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصور الجميلة المتفردة، يفشل في تقديم مشهد شعري متميّز، وهذا ما التفت إليه الجاحظ قديما ببساطة وتلقائية تنم عن ذوقه الرفيع فقال: «إنّ الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[2].

وأجمل الصور تلك التي تنبثق عن تفاعل المشاعر العميقة، المختَزنة في نفس الشاعر، وتلاقحها في سياق التجربة الشعرية.

العمل الفنّي يعتمد على الصورة الفنيّة أساسًا في تقديم المعاني، وينتقل بها إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللّغة، وهي أهم عناصر الإبداع الفنّي الذي تزيد من جماليات النص الأدبي، حيث يعبر فيها الشاعر عن المعاني المجردة بنسج أدبي فائق الجمال معتمدا على أعذب الألفاظ وأرقها، والتي تعد اللبنات الأساسية في بناء الهيكل الأساسي للصورة، فالأدب يعبر عن المعنى الجميل باللفظ الجميل، ولا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجردة، ولا يعرضها بالصورة التي وجدت بها في الواقع، بل

يصورها من خلال المشاعر والانفعالات التي تمنحها الحرارة والقوة، وتخرجها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها[3].

فهي تنقل المعاني والأفكار المجردة مختلفة عن حقيقتها إلى المتلقي بحيث تكون أجمل من الواقع، فتمنحها الحركة والحيوية التي تساهم في جذب انتباه المتلقي، من خلال عملية النسج الخيالي التي يقوم بها المبدع للصورة الخارجية. فالخيال يلعب دورًا مهمًا في التصوير، حيث يعد «عنصر هام في الأدب، له فاعليته القوية وأثره الرائع وسلطانه الشديد وجاذبيته الملحوظة»[4].

ففي الغالب لا بد أن ترتبط الصورة الفنيّة بالخيال، إذ اعتبرها جابر عصفور «أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»[5]

فالخيال هو أداة رسم الصورة التي ينقل الأديب من خلالها المتلقي ليعيش المشهد وكأنّه حقيقة ماثلة أمامه، بما يثير في خياله من الصور ومشاهد خيالية.

ومن خلال اللغة يصوغ الشاعر صوره ويشكلها، فتأتي انعكاسات لذات الشاعر ونفسيته، فهي تحمل هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وتجاربه الخاصة، ونظراته إلى الحياة يصوغها بلغته، ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر وتأملاته.

وعز الدين إسماعيل يربط مفهومه للصورة بالوجدان» فهي تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[6].

كما عرّفها سيمون عساف باعتبار أنّ أساس تكوينها شعور وجداني، غامص دون شكل أو ملامح، يعطيه الخيال شكله ويجسده[7].

والصورة الفنيّة ليست مجرد أداة تزيين يمكن الاستغناء عنها في العمل الإبداعي، خاصة في الخطاب الشعري.

إنّ الشعر لا يكون شعرًا إلى بالصورة، فالصورة هي البنية المركزية للشعر، ووسيلته، وروحه وجوهره الثابت وجسده «فهي أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة، التي ترمز إليها القصيدة»[8].

فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر، فالإبداع فيه ناتج من إبداع الصورة على مدى تطور مفاهيم الشعر منذ القديم، فهي مقياس لمجد الشاعر وجودة شعره.

وتعد الألفاظ والعلاقات المتبادلة بينها من عناصر الصورة التي يجعلها الخيال خارجة عن المألوف، وبذلك تتميز الصورة «بأنّ كلماتها محدودة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبا ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعورا ما، فإنّ الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان»[9].

فهي «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا في صور حسية[10]».

فالكلمات هي أساس بناء الصورة الشعرية، ولكي ينجح الشاعر فيها لا بد أن يعتمد على كلمات تكون لها قدرة فائقة على التصوير والتأثير في المتلقي.

فاللغة أساس هذه الصور وهي «في تجريداتها الذهنية والفكرية إحدى المشاق التي يتعرض لها الشاعر، فوسيلته فقط الكلمة، وليس لها كيان أو وجود مرجعي محسوس، وعلى الكلمة أن تتحول تصويريا وتخيليا لدى الشاعر إلى تشكيل تصويري مفارق لمحدودية التجريد اللفظي»[11]. ومبتعدا بها عن الواقع ليصنع واقعا جديدا، ونمطا مختلفا عن الحقيقة التي يعرفها الإنسان العادي.

ولهذا نجد كلمات هذه اللغة «تتآزر مع الخواص الخيالية، وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأنّ اللغة - وسط ذلك كله -تفقد خاصيتها المحددة كلغة، وتصبح ضربا من الصور. وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ، وإنما أداة لتجسيد المعطى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي في تفجير تلك الطاقات الكامنة»[12]. في كلمات هذه اللغة للتعبير بها عن الخيال.

ولقد شغلت الصورة ميدانا واسعا ومهما في دراسات اللغويين، فاختلفت النظرة إليها بين متأثرا بالتراث العربيّ، وبين آخر حاول الإفادة مما توصلت إليه الدراسات اللغوية الغربية بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها. وبين هذا وذاك حاول آخرون أن يوفقوا في دراساتهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين تراثنا الخالد وما خلفه لنا أجدادنا من إرث بلاغي كبير الأهمية وبين الدراسات الجديدة عند الغرب، ووقوفهم على مسائل مهمة لا غنى للباحث والدارس عنها أبدا.

ونجد في النقد الحديث أوصافا مختلفة للصورة، فقد وصفوها بأنّها شعرية، وأنّها أدبية، وأنّها بلاغية، وأنّها بيانية، وأنّها فنيّة، وذلك بحسب الفن الذي قيلت فيه، والنوع الأدبي الذي نميت إليه، «فهي شعرية إذا كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أريد التعميم وعدم تخصيص الشعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية. وهي فنية إن أريد اعتمادها على فنون البلاغة و طاقات اللغة الأخرى[13]».

ومهما اختلفت تعريفات الصور ومكوناتها ووصفها في النقد العربي الحديث، وتناقضت أحيانا بناء على اختلافات أصحابها واجتهاداتهم ومصادرهم التي استقوا منها، غير أنّ كل من تحدث عنها أقر بأهميتها الجمالية المؤثرة ومكانتها العالية في الشعر العربي، وهذا ما أكده الجاحظ في نظريته التقويمية للشعر، فرأى أنّ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[14]».

مما سبق يمكن القول أنّ العمل الأدبي يقوم على مجموعة من العناصر تتآلف مع بعضها لتشكل في النهاية عملا أدبيًا متكاملا، وتعد الصورة واحدة من هذه العناصر التي يوليها الأديب والشاعر اهتمامه وعنايته، فهي التي تعطيه الفرصة ليصور بها ما يدور حوله، بحيث ينقل للمتلقي تجربته الشعورية بأفضل الطرق المتاحة لديه.

والعمل الأدبي كالجسد الواحد، إذا اختل فيه عنصر من العناصر يحطم العمل كله، فيفقد حيويته وجماله، فلا يمكن أن يوصف نص أدبي بالحسن والجمال والإبداع إذا كانت صوره ممزقة حينا، وعشوائية حينا

آخر، ومفتقرة للخيال الخصب واللغة المعبرة. والصورة في الخطاب الشعري تعد طريقة خاصة من طرق التعبير، تكتسب أهميتها من خلال الوظائف التي تقوم بها، فبواسطة الصورة يستطيع الشاعر أن ينقل تجاربه، فهي الوسيلة التي يستخدمها في نقل أفكاره والتعبير عن انفعالاته. فهي: «الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلّي»[15].

أفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، ذلك لأنّ «الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكانة مشاعرهم واستجلائها»[16]. فيضيفون خصوصية لمعنى من المعاني، ليكتسب نوعا خاصًا من التأثير في المتلقي، ويكون تأثير الصورة قويا بمقدار روعتها وجمالها وقدرتها على التعبير عن المعاني دون أن تغير طبيعتها.

ولكن هذا لا يعني أنّ الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة، فهناك وسائل أخرى غيرها، لكن الكلام حينئذٍ لن يكون فنّا وأدبًا، فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير العادي والتعبير الفنّي، فالكلام لا يكون فنّا إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة.

ويعد التأثير في الملتقى من أهم الوظائف التي تؤديها الصورة من خلال إيصال أفكاره وتجاربه إلى الآخرين، فإنّ وظيفة الصورة «لا تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة»[17].

إنّ الصورة في الشعر «أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت، وأوجز عبارة وأضيق حيّز، فكلما أمعن الناظر فيها استطلب أفكار جديدة، ومشاعر متجددة»[18]. وتأتي أهميتها «من خلال دورها البنائي وليس بوصفها كلمات وأفكار وموسيقى ومشاعر وحسب، بل بوصفها كلّ هذه الأشياء ممزوجة وموضوعة بنسب معينة، تشكل امتزاجا هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة، واتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، لتوفر للعمل الأدبي وحده فنية تجعل منه موضوعا جماليًا قابلاً للتأمل، ومتمتعا بشبه ذاتية»[19].

إذن فالصورة تعبير عن كيفية وجود الإنسان الشاعر بكل ما يحيط به من مؤثرات تدفع نفسه الشاعرة للتوقد والتعبير عن كل ما يجول بها ناقلا إيّاها للمتلقي بكلمات متناسقة، ترسم صورة فيها امتزاج داخلي من نفس الشاعر وخارجي من المؤثرات المحيطة، فهي لا تقدم الواقع الملموس فحسب، وإنّا تقدم التجربة الداخلية وانفعال الشاعر.

لقد حاول جابر عصفور حصر وظائف الصورة في نقاط أهمها[20]:

أ. إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، كما أنّها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يسمى قديما (الإبانة).

ب. المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره الهامة.

ج. التحسين والتقبيح، وهو يعني في البلاغة ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط الشاعر المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها لكنها أشد قبحًا أو حسنًا.

د. تحقيق نوع من المتعة الشكلية، في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر.

كما لها القدرة على بعث الحياة في الجمادات وتعمق المحسوسات، فهي تعرض الحقائق والواقع في صورة حيّة ونمط روحي إذ نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولده الحي.

وتعتبر الصور الخيالية كالتشبه والاستعارة والكناية أشد قوة وأروع جمالا عندما يوظفها الشاعر في شعره لأنّ وظيفة الشعر التأثير وبعث الانفعال في نفس المتلقي، وبذلك تكون هذه الأدوار التعبيرية التي تكمن في الصورة الخيالية الوسيلة الصالحة لتحقيق هذه الوظيفة[21].

فإذا كان لكل صورة أدوات يستخدمها الفنان لإبداعها وإخراجها في أبهى حلّة، فإنّ الاستعارة والتشبيه والكناية تعتبر من أهم أدوات تشكيل الصورة التي يوظفها الشاعر المبدع في تشكيل الصورة في النصّ الإبداعي الذي ينتجه.

الاستعارة و وظيفتها البلاغية:

تعد الاستعارة من أقوى مُشكِّلات الصورة الشعرية، فيمكن من خلالها التعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة، عن طريق الإيحاء الذي يحتاج إلى تحليل، وليس المباشرة والتصريح.

«إنّ الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد علاقة بينها من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع»[22].

والاستعارة من أهم الموضوعات التي عالجها النقاد والبلاغيون بالدراسة والتحليل، فكثرت تعريفاتها وتقسيماتها. وعبد القاهر الجرجاني أولى للاستعارة اهتماما كبيرا لأثرها العميق في التصوير، وهذا على حساب التشبيه وغيره من الظواهر البلاغية، فهي «أمد ميدانا، وأشد افتانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحرا، وأملأ بكل يملأ صدرا، ويمتع عقلا ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا»[23].

فقوله هذا يدل على فوائد بلاغة الاستعارة وسر إبداع أداءها في الكلام، فما تتضمنه صياغتها المتميزة ونسجها الفني حري بأن تكون بسبب منه في قمة الجمال البياني، اللفظي والمعنوي، فهي ضرب من المجاز اللغوي في الكلام، والخيال الفني في التعبير والتصوير.

يرى السكاكي أنّ الاستعارة هي «أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[24].

أما ابن قتيبة فيرى أنّ العرب «تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجازا لها أو مُشاكلاً»[25].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد قدم تعريفا دقيقا للاستعارة باعتبارها «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[26].

فالاستعارة إذن قريبة من التشبيه، حيث أقامها كل من الجرجاني والسكاكي على المشابهة، فهي في أبسط تعريفاتها تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، وهي بذلك تسهم في زيادة جماليات الصورة بخروجها عن المألوف في الانزياح والعدول عن المعنى الحقيقي، لإفادة أغراض تنهي معالم الصورة في تجسيدها وتشخيصها أو المبالغة فيها.

ويرى النقاد المحدثون أنّ «وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية، كما أنّها ليست شرحا ولا توضيحا ... وإنما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنّها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر، بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ».[27] لذلك اعتبرها ابن رشيق «أفضل أنواع المجاز، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[28].

وليس معنى قول البلاغيين أنّ الاستعارة مبنية على التشبيه باعتباره الأساس الذي تقوم عليه، حيث عُدّ أصلا وعدت هي فرع له؛ أنّه خير منها، ولكنها خير منه، على الرغم من تفضيل قدامى البلاغيين للتشبيه فهي أعمق منه، «ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أنّ الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة في وحدة[29]».

فالاستعارة تتميز عن التشبيه في كونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالا وأعمق تصويرا، بإحاطتها بطبائع الأشياء، وبما تمنحه من إمكان تعدد الموضوعات وتنويعها بشكل أكبر من التشبيه. كما أنّ الاستعارة تتميز بعنصر التكثيف إذ «تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق»[30].

فهي تتميز بالإيجاز والمبالغة، وتعطي الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، كما تتميز بـ «كسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال»[31].

كما أنّها تتميز بقدرتها على تشكيل الأشياء تشكيلا آخر، وتعطيها صفاتا وأحوالا أخرى، يفرغها الشاعر عليها وفقا لحسه وضروب انفعالاته وتصوراته، فقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنّها «تريك الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية وجليّة، وإنّها تعمد إلى الخطوات النفسية والمعاني الروحية فتجسدها في صور وأشكال»[32]. وهو ما يسمى التجسيد. «وقد تعمد إلى الأوصاف الجسمانية، فتعود بها لطيفة روحانية»[33]. وهو ما يسمى التجريد.

إذن ففي الاستعارة تكون للموجودات هيئات مختلفة، وللأشياء أوصاف متغيرة ومتجددة، فتتجسد المعنويات، وتتشخص الجمادات، فيفصح الأعجم ويتحرك الساكن الجامد وتصل بالمعنى والغرض إلى خفايا النفس وتفصل بيانها، وتأتي على أتم جهة في وصفها وعرضها، فتتلاشى المفارقات، ويبرز للوجود والنظر والفكر كون مختلف برسمه وأوصافه ومادته، سبيل تكوينه ومكانه خيال الشاعر ونفسه ومُراده. فتحمل في صورها أسرار البيان العقلي والنفسي المؤثر، والبليغ في النسق التعبيري، فهي نشاط لغوي لخلق معنى جديد فهي «نشاط لغوي خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز، والبيان المباشر والمدلول الثابت،

وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تحدد في عدم ثبات المدلول[34]».

ويبين جابر عصفور طبيعة الاستعارة بقوله: «لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر، ويعدل منه، إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيء من معناها الأصلي، ويكتسب معنى جديد نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل في الحقيقة نحن إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه»[35].

وإذا كان نشاط الشعر نشاطا تحليليا، فإنّ الاستعارة تعتبر نشاطا تركيبيا، فـ «الكلمات التي تستعمل نعوتا هي كلمات تستعمل لتحليل مباشر، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة، و لكي نعبر عن هذه الصورة تماما، فإنّنا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها، أمّا الاستعارة فإنّها عكس هذه العملية التحليلية، إنّها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، إنّها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى معادل محسوس»[36].

وبذلك تكون الاستعارة «عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنّها منحت تجانسا كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة؛ وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له»[37].

وترتكز بذلك جماليات التشكيل الاستعاري على عناصر هي: التشخيص، والتجسيم، والتجريد، التي تمزج عناصر الطبيعة وتؤلف بينها في نسق يبعث الحياة في ما لا حياة له، ويري الإنسان من المعقولات المجردة ما لا يُرى إلا بالعقل والإحساس؛ «فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليّة... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل كأنّها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون[«38].

أنواع الاستعارة وفاعليتها في تجسيد المعاني وتشخيصها عند الشاعرين:

وقد قسمها البلاغيون من قدماء ومحدثين أقساما تختلف حسب الأساس الذي بني عليه كل منهم تقسيمه، فمن نظر إليهما حسب الوظيفة قسمها إلى: مقيدة وغير مقيدة، ومن نظر إليها باعتبار الطرفين قسمها إلى: مكنية وتصريحية، ومنهم من قسمها باعتبار الخارج إلى مجردة ومرشحة ومطلقة... إلى غير ذلك من التقسيمات[39].

وقد ورد التصوير الاستعاري في شعر الزهد عند أبي العتاهية والألبيري حيث شغل مساحة مهمة من أشعارهم، فمكن لهم تشخيص وتجسيد المعنوي في صورة حسية معبرة عن المعاني بدقة، مضفية عليها

العديد من الصفات الإنسانية مما جعلها أكثر حيوية وحركة وتأثيرا، لأنّ براعة الشاعر تكمن في«حسن ربطه بين صورة المستعار منه و صورة المستعار له، فيكون الربط إمّا قربا، أو تشابها، أو علاقة ما يقبلها الذوق العربي الذي تعود صلات خاصة و علاقات معينة بين الأشياء في الشعر و القول بصفة عامة»[40]، و قد تناولت في هذه الدراسة نوعين من الاستعارة هما: الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.

الاستعارة المكنية هي الاستعارة التي حُذِفَ فيها المشبه به (المستعار منه) ورُمز إليه بشيء من لوازمه[41].

فهي تعتمد على حذف المشبه به مع الاحتفاظ بصفة من صفاته تدل عليه وتشير إلى حضوره رغم الغياب اللفظي له، لكن أثره موجود في الصورة التي ينسجها الأديب.

وقد لاحظت بروز الاستعارة المكنية في شعر الزهد أكثر من التصريحية، وذلك دليل على الاهتمام بالمشبه والحرص على إظهاره وإبرازه، من خلال اختيار وانتقاء علاقة مشابهة بينه وبين المشبه به، و حذف المشبه به يفتح المجال أمام المتلقي ليتخيل عظمة المشبه، خاصة عند الحديث عن الموت، يقول أبو العتاهية[42]:

سيصير المرء يوماً جسداً ما فيه روحُ
بين عيني كلِّ حيٍّ علم الموت يلـوحُ
كلنا في غفلةٍ والـ موت يغدو ويروحُ

(من مجزوء الرمل)

عمد الشاعر هنا إلى إبداع تشكيلة صياغية تتفاعل فيها عناصر الاستعارة على نحو تتوحد فيه أبعادها، فنجده يشبه الموت بالإنسان الذي يذهب ويروح، وحذف المشبه به وجاء بصفة من صفاته وهو الانتقال (يغدو ويروح) على سبيل الاستعارة المكنية. فالشاعر أضاف على الموت وهو شيء معنوي صفات بشرية، مما أكسب الصورة دلالة حسية ليؤكد غفلة الناس عن الموت، وهم يشاهدونه يخطف الناس الواحد تلـــو الآخر لكـــن دون اتعـــاظ أو اعتبار .

اعتمد الشاعر في صورته على التجسيد الذي يتم فيه إكساب المعنويات التي لا تدرك بحاسة من الحواس الخمس صفات محسوسة[43]. وهذا التغيير في صفات المعنويات يخرجها عن المألوف وهذا الخروج يساعد في بناء أطراف الصورة الشعرية المفردة، ويحرك المتلقي إزاءها، فيلتفت إلى الجدّة المتولدة من إقامة العلاقات الفنية بين الأشياء.

فالتجسيد يمنح المجرّدات العقلية صفات مادية، تنقلها من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات، ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس، يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك، فالمفاهيم العقلية تبقى صورا ذهنية تحتاج إلى من يقربها إلى الذهن لتدرك بالحواس فيكون وقعها أشد.

فالشاعر أبو العتاهية انتقل في هذه الصورة بالموت من مفهومه المجرد إلى شكل مادي ملموس، ليصل إلى ذهن المخاطب ووجدانه في السياق، فكأنّ الموت إنسان ينتقل بين الناس فيغدو ويروح بينهم ويأخذ أرواحهم من أجسادهم وكلّ في ذلك له ميعاد.

أمّا أبو إسحاق الألبيري فيقول[44]:

يَا عَجَبًا منْ غفْلَتي بعْد أنْ ناداني الشّيبُ ألا فارْحَلَنْ

(من بحر السريع)

شبه الشاعر الشيب في هذه الصورة الاستعارية بالإنسان الذي ينادي الناس، ويعلمهم بقرب رحيلهم عن الدنيا، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى على صفة من صفاته وهي النداء على سبيل الاستعارة المكنية. معبرا عن تعجبه من الشيخ كبير السّن، كيف لا يسمع نداء الشيب الذي ينذره بقرب الرحيل.

اعتمد الشاعر في هذه الصورة على التشخيص الذي يتم بإضفاء الصفات الإنسانية على كل المحسوسات والماديّات، الأمر الذي يزيد من قيمة الصورة وجودتها وعمقها، فيضفي الشاعر الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، فيجعلها تشارك الأدميين في أحوالهم وعواطفهم[45].

فالتشخيص يبعث الحياة في جوانب الصورة حيث تُرى عناصرها كائنات حيّة تنطق وتتحرك، تحس وتنفعل، فيضفي على الصورة حيوية وقوة. فهو أداة تعبيرية موحية تسهم في إغناء لغة الشعر بالصور ذات الأبعاد النفسية المختلفة، وتحفز المخيلة على الحركة الدائبة بين المعاني.

ومن أمثلة الاستعارة عند الألبيري قوله في وصف الموت[46]:

تُغازِلُني المَنِيّةُ منْ قريـــبْ وتَلْحَظُني ملاحَظَة الرَّقِيـبِ
وتَنْشُرُ لي كتابًا فيه طـــيّ بخَطّ الدهرَّ أسْطَرُهُ مَشِيبـي
كِتَاب في معَانِيه غـمُوض يلُحُ لكـــلِّ أوَّبٍ مُنِـيـبِ

(من بحر الوافر)

اعتمد الشاعر في صورته الفنية على الاستعارة المكنية، حيث شبه المنية بفتاة تغازل الإنسان وتلاحقه من مكان لآخر بنظراتها محبة وشوقا، وكأنّها تريد منه شيئًا، وصورها وهي تنشر كتابه وقد كتب بخط الدّهر، وصور معاني الكتاب بإنسان يلوح. فحشد هذه الاستعارات للتعبير عن القلق والخوف الذي يساور الإنسان من مراقبة الموت وملاحظته له، مما يجعل الإنسان يكره هذه المغازلة وينفر منها، فجسد المنية وشخّص معاني الكتاب، وهذا من شأنه أن يدفع بالإنسان إلى التأمل والتفكير في حقيقة الموت مما يعجل بتوبته وعودته إلى الله.

ومن هنا نرى أنّ «التشخيص والتجسيد يصعب الفصل بينهما، إذ كثيرًا ما يتجاوران كوسيلتين فنيتين يلجأ إليهما الشعراء في بناء صورهم الاستعارية وتشكيلها تشكيلا فنيا»[47].

وهذا بدوره يترك أثرا عميقا في نفس المتلقي ويدعم فكرة الشاعر ويزيدها وضوحا وحيوية.

أمّا الاستعارة التصريحية فهي أبسط أنواع التصوير الاستعاري، فهي أقرب مأخذ لدى المتلقي وأبعد عن العمق والغموض، والمراد بالاستعارة التصريحية تلك التي «يكون الطرف الأول المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به»[48].

فهي ما حذف فيها المشبه (المستعار له)، وصرح بلفظ المشبه به (المستعار منه).

وقد كانت صور الاستعارة التصريحية في شعر الزهد لدى أبي العتاهية والألبيري أقل من الاستعارة المكنية، لأنها تعتمد على ذكر المستعار منه بلفظه لا بمتعلقاته مما يضيق مجال حركة الذهن، على نقيض الاستعارة المكنية التي تتميز بإمكاناتها الواسعة، مما يجعل المجال واسعا أمام خيال المتلقي.

ومن الأمثلة التي وردت على تلك الاستعارة قول أبي العتاهية مخاطبا الخليفة[49]:

إنّ الأسْعَـــارَ أس عار الرَّعية غالـيـــهْ
يا ابن الخلائِف لا فُقِد تَ ولا عَدِمْت العَافيــهْ
إنّ الأصول الطيّبــا ت لهـــا فرُوعُ زاكيـهْ

(من مجزوء الكامل)

شبه الشاعر الخليفة بالفرع الزاكي الطيّب الذي أخذ من أصل طيّب، فذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. أراد من خلالها التأثير على الخليفة لينظر في شؤون رعيّته الفقراء الذين يشكون غلاء الأسعار يريدون عطاء الأمير أن يشملهم.

ومن أمثلة هذه الاستعارة عند الألبيري قوله عن الذنوب[50].

ما إنْ سَمِعت بعائِلٍ تُكوى غــدًا بالنَّارِ جبْهَتهُ على الإقلالِ
وإذا أرَدتَ صحيح من يُكوى بهـا فاقرأ عقيبة سورة الأنفال
ما يثــقل المـــيزان إلا بامرئ قد خفَّ كاهلهُ من الأثقال

(من بحر الكامل)

عمد الشاعر في البيت الأخير إلى توظيف الاستعارة التصريحية، حيث شبه الذنوب بالأثقال وحذف المشبه وهو الذنوب، والتصريح بالمشبه به يجعل المعنى واضحا لدى المتلقي لا يحتاج إلى تعمق في فهمه وإدراكه. إذ أنّ الشاعر هنا يريد التأكيد على أنّ كثرة الذنوب يؤدي طريقها إلى مصير واحد هو جهنم وبئس المصير.

ومن استعارات الألبيري التصريحية عند حديثه عما يجب أن يتجمل به الشيخ الذي جاوز سنه الستين، يقول[51]:

من جاوز الستين لم يجمل به شغل بجُمْل والرباب وغادرِ
بل شغله في زاده لمعـــاده فالزّاد آكد شُغل كل مسافر
والشيخ ليس قَصَاره إلا التّقى لا أن يهيم صبابة بجـاذر

(من بحر الكامل)

نجده هنا يوظف الاستعارة التصريحية في (زاده لمعاده)؛ حيث يشبه الأعمال الصالحة التي يدّخرها الإنسان بالزاد الذي ينفع وقت الحاجة، فجاءت الصورة قريبة تصل إلى ذهن المتلقي بيسر دون الحاجة إلى التوغل والتعمق لفهم المعنى المقصود، وهو هنا يؤكد على ضرورة التسلح والتزود بالتقوى والابتعاد عن الذنوب والمعاصي استعدادًا للرحيل وملقاة الله بالعمل الصالح.

ومن تصويره الاستعاري أيضا قوله[52]:

تُحَاربنا جُنود لا تجـــارى ولا تُلْقى بآســاد الحُرُوبِ
هي الأقْدَارُ والآجَـالُ تأتي فَتَنْزِلُ بالمُطَبَّب والطَّبِيـبِ
فأنّى باحْتِراس من جنُـودٍ مُؤَيدةٍ تُمدُّ من الغُيُـوبِ

(من بحر الوافر)

الصورة في البيت الأول جاءت بسيطة قريبة المعنى، فهو يشبه ملائكة الموت بقوتها وعظمتها بالجنود التي تحارب الأعداء، وحذف المشبه وهو الملائكة، وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

وأراد الألبيري من هذه الصورة أن يظهر عجز الإنسان بكل ما أوتي من قوة أمام قوة الله العظيمة المتمثلة في ملائكة الموت التي لا يمكن محاربتها والصمود أمامها ولا الوقوف بوجهها، فالموت حتمي لا مفر منه.

الهوامش:

([1]) فن الشعر، إحسان عباس، دار صادر (بيروت)، دار الشروق (عمان)، ط1، 1996م، ص 193.

([2]) كتاب الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (بيروت)، دط، د تا، ج3، ص 132.

([3]) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح عبد التواب، الشراكة المصرية العالمية (مصر)، دط، 1995م، ص 10.

([4]) في محيط النقد الأدبي، إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصرية العامة، دط، 1985م، ص 105.

([5]) الصورة الفنيّة في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور، دار المعارف (القاهرة)، د ط، 1980م، ص 14.

([6]) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار العودة (بيروت)، ط3، 1981م، ص 127.

([7]) ينظر الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، سيمون عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع (بيروت)، ط2، 1982م، ص 26.

([8]) فن الشعر، إحسان عباس، ص 230.

([9]) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية (مصر)، ط2، 1980، ص 357.

([10]) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة (بيروت)، ط2، 1981م، ص 30.

([11]) القول الشعري(منظورات معاصرة)، رجاء عيد، منشأة المعارف (الإسكندرية)، د ط، دتا، ص 152.

([12]) المرجع نفسه، ص 148.

([13]) الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ، ص 18.

([14]) كتاب الحيوان الجاحظ، ص 132.

([15]) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف (القاهرة)، ط6، دتا، ص 150.

([16]) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 136.

([17]) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص 151.

([18]) الصورة الأدبية ومفهومها في رأي النقاد القدماء والمحدثين، عبد المنعم خفاجي، مجلة التربية، السنة السابعة والعشرين، ع126، 1998م، ص 195.

([19]) الصورة والبناء الشعري قراءة في قصيدة للمتنبي، ماجد الجعافرة، مجلة جامعة البحث، ع1، 2000م، ص 221.

([20]) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 403، وما بعدها.

([21]) ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، ص 68.

([22]) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر(القاهرة)، دط، 1963م، ص 301.

([23]) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامة صلاح الدين منيمنة، دار إحياء العلوم (بيروت)، ط1، 1998م ، ص 42.

([24]) مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار العلمية (بيروت)، ط2، 1987م، ص 42.

([25]) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية (القاهرة)، دط، 1954م، ص 135.

([26]) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 234.

([27]) مفهوم الاستعارة، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1979م، ص 344-345.

([28]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة (مصر)، ج1، ط3، 1963م ، ص 180.

([29]) الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض)، ط1، 1984م، ص 96.

([30]) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، دط، 1992م، ص 257.

([31]) المرجع نفسه، ص 258.

([32]) و([3]) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط2، 1980م، ص 183.

([34]) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار (سوريا)، ط1، 1983م، ص 296.

([35]) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، ص 272.

([36]) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف (القاهرة)، دط، دتا، ص 154.

([37]) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر (عمان)، ط1، 1997م، ص 151.

([38]) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 37.

([39]) ينظر، أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 22 وما بعدها.

([40]) تاريخ النقد العربي في القرن الرابع هجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف (القاهرة)، دط، 1964م، ص 186.

([41]) ينظر، علم الأسلوبية والبلاغة، لسميح أبو مغلي، دار البداية (عمان)، ط1، 2012م، ص 45.

([42]) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، د ط، 1348هـ، 1965م، ص 98.

([43]) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار الشروق، مصر، دط، دتا، ص59.

([44]) ديوان أبي إسحاق الألبيري الأندلسي، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر (بيروت، لبنان)، دار الفكر(دمشق، سوريا)، د ط، د تا، ص 117.

([45]) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، ص 61.

([46]) ديوان الألبيري، ص 36.

([47]) التصوير الشعري، عدنان قاسم، مكتبة الفلاح (الكويت)، 1988م، ط1، ص 153.

([48]) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 373.

([49]) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص 440.

([50]) ديوان الألبيري، ص46.

([51]) المرجع نفسه، ص91.

([52]) المرجع السابق، ص 37.